

На правах рукописи

ЛАЗУТИНА ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА

**ОНТО-ГНОСЕОЛОГИЧЕСКИЕ И АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ
ЯЗЫКА МУЗЫКИ**

Специальность 09.00.01 – онтология и теория познания

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора философских наук

Екатеринбург - 2009

Работа выполнена на кафедре философии и культурологии Института по переподготовке и повышению квалификации преподавателей гуманитарных и социальных наук ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М.Горького».

Научный консультант: доктор философских наук,
профессор В.В.Ким

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Анкин Дмитрий Владимирович
доктор философских наук, профессор
Гончаров Сергей Захарович
доктор философских наук, профессор
Рожко Константин Григорьевич

Ведущая организация ГОУ ВПО «Челябинская государственная
академия культуры и искусств»

Защита состоится «___» декабря 2009 г. в ___ часов на заседании диссертационного совета Д 212.286.02 по защите докторских и кандидатских диссертаций при ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А. М. Горького» по адресу: 620000 г. Екатеринбург, пр. Ленина, 51, комн. 248.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке
ГОУ ВПО «Уральский государственный университет им. А.М. Горького».

Автореферат разослан «___» ноября 2009 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор философских наук,
профессор

В.В.Ким

Общая характеристика работы

Актуальность темы исследования.

В наши дни отмечается наличие тенденции тотальной символизации, при которой возникает ситуация, когда исследователи повсюду видят знаки и символы, что объяснимо повышением внимания к знакообразованиям в различных областях научного знания. Нередко этот процесс «гиперсимволизации» принимает причудливые очертания. Поэтому назрела острая необходимость разобраться в терминологии, что позволит ослабить напряжение, сложившееся в современной науке, в том числе в музыкознании. Разработка вопросов, связанных с поиском специфики знаковых образований, используемых в художественном творчестве, в частности, в искусстве музыки, продвигает вперед развитие общей семиотики, где на современном этапе ее развития существует недостаточность проработанности в области методологии. И потому обращение к семиотическим проблемам музыкального творчества актуально.

Исследование феномена музыки, процесса смыслообразования в ней, несомненно, представляет не только чисто теоретический интерес, но и составляет одну из наиболее актуальных задач современной науки о музыке.

Музыка как социокультурный феномен, представляет собой специфический способ видения мира, с помощью которого люди осознают себя и окружающий мир, используя особую систему языковых средств. Музыка - особая знаковая система, что позволяет сформулировать основные принципы семиотического подхода к этому виду искусства. Поэтому актуальной задачей современной науки является изучение философских проблем музыкальной семиотики. Настоящая работа вызвана стремлением, придать самостоятельный научный статус семиотическим вопросам музыкознания.

Философско-методологический анализ семиотических аспектов языка музыки связан с выяснением природы музыки как специфической семиотической системы и как вида знаковой деятельности. Центральной проблемой представленной работы является анализ природы языка музыки: поиск его специфики, выделение структуры и функций. Данное исследование сосредоточено вокруг аспектов, связанных с изучением процесса конструирования и потребления знаков, выделением элементов знаковой ситуации в музыке, определением специфики музыкального знака, знаковых систем и символа с последующей их дифференциацией, анализом структуры синтетических символов музыки. Важность разработки этих вопросов определяется, прежде всего, ситуацией, сложившейся в современной философии, в ее разделе, рассматривающем онтологические

и гносеологические вопросы, где происходит увеличение интереса к музыке, в виду сложности данного феномена, предполагающего различные подходы в его изучении.

Философия музыки - специфическая информационно-коммуникативная система, находящаяся в динамике, позволяющая сформировать у человека развитую концепцию бытия. И без разработки музыкальной онтологии, постоянно обогащающейся от содружества с философией, эстетикой, культурологией, социологией и психологией, невозможно построение целостной философской картины мира и дальнейшее развитие философии музыки, которая остро нуждается в усовершенствовании терминологического аппарата. Обращение к онтологии музыки вызвано потребностями целостного понимания столь сложного феномена как художественный образ (центральная категория искусства, его «первоэлемент»), разновидностью которого является музыкальный, что вызывает стремление к обобщению и систематизации обширного эмпирического материала художественного творчества, на основании которого возможно построение развитой системы категорий искусства. Для этого видится целесообразным рассмотрение соотношения художественного образа с другими типами, выявление специфики музыкального мышления, музыкальной реальности и музыкальной картины мира. Это обусловило интерес к освещению вопросов, связанных с поиском специфики бытия языка музыки, соотнесению категорий языка музыки и объективной реальности, анализу процесса семиозиса в музыке в онтологическом, гносеологическом и аксиологическом аспектах.

Представляется актуальным рассмотрение процесса семиозиса в музыке путем создания абстрактной модели музыкального символа, воспринимающего символ субъекта-интерпретатора и предмет музыкального отражения. Важной методологической проблемой является поиск критерия, служащего для определения принадлежности символа музыкальному искусству и обращение к музыке, как особой символической деятельности, что диктует необходимость использования философских методологий для всестороннего исследования функций, выполняемых ей в жизни конкретного человека и, в целом, общества.

Концепция диссертационного исследования определяется пониманием музыки, ее языка как символотворчества, обусловленного культурно-историческим контекстом и, в основном, посвящено музыкальной системе, лежащей в основе европейского тонально-гармонического мышления. Выявление природы языка музыки, специфики его структуры и функций является предметом рассмотрения первого раздела настоящего исследования, где особое значение уделяется использованию принципа системности. В рамках гносеологического подхода выявляются особенности генезиса языка музыки с учетом

культурно-исторических и социальных предпосылок его появления и развития, что представляет центральный вопрос второго раздела данной работы. Третий раздел посвящен аксиологическому анализу языка музыки, что позволяет рассматривать бытие музыки и ее языка как ценность особого рода.

Степень научной разработанности проблемы.

Проблема, заявленная в теме диссертации, находится в центре внимания специалистов в области философии и относится к методологии прикладных исследований, представляя собой разработку сравнительно молодой области - философии музыки. Это обусловлено теоретическим интересом к поиску специфики языковых феноменов. Проблема языка как особой системы культуры вызывает интерес среди лингвистов, психологов, социологов и искусствоведов, разрабатывающих вопросы онтологии и теории познания, что объяснимо интеграционными процессами, происходящими в современном научном мире.

В философии особую проблематику составляет онтологический анализ языка, где данный феномен понимается в качестве меры представленности бытия, рассматриваются вопросы соотношения языка и мышления, ведется поиск статуса языка в онтологии человеческого существования и т.п. В центре философских изысканий наших дней заявлены вопросы специфики соотношения естественных и искусственных языковых систем, проблемы интерпретации, текста и интертекстуальности, что оказывает влияние на структурную организацию философии и формирует ее проблемное поле. В этой связи специалисты оценивают конструирование философии языка как своеобразный «лингвистический поворот» в философской традиции.

В XIX – XX вв. в философии наблюдается повышенный интерес к языку, знакам и символам. Язык, как знаковая система, изучается семиотикой. Семейство знакообразований многообразно, оно включает как менее, так и сложноорганизованные феномены. К первым относят различные сигналы, ко вторым – знаки, знаковые системы и символы. В наши дни особым вниманием отмечены символы, которые составляют предмет междисциплинарных исследований.

Проблемы знака и символа являются центральными в философии, эстетике, логике и психологии. Так, генезис символа насчитывает более 2,5 тысяч лет. Осмысление этого феномена было начато в странах Древнего Востока, продолжено в античности (Пифагором, Платоном, Аристотелем и др.). В дальнейшем символ рассматривался в учении стоиков, где определялся как двусторонняя сущность, образованная отношением означающего и означаемого. В Средние века проблема символа является основополагающей в работах св. Августина, Ф. Аквинского. В Новое время в центре

исследования находятся гносеологические проблемы языка (Т. Гоббс, Ф. Бэкон, Э.Б. де Кондильяк, К.А. Гельвеций). В немецкой философии символ рассматривается в творчестве И. Канта, Г.В.Г. Гегеля, Ф. Шеллинга, Ф. Шиллера, И. Гете. В свете идей немецкой классической философии развивалась концепция языкового развития И.Г. Гердера, который вошел в историю лингвистики как создатель первой исторической теории языка. Данная теория языка повлияла на развитие этнопсихологии, оказавшей воздействие на учение о языке В.фон Гумбольдта, идея которого о связи языка с мировоззрением народа нашла дальнейшее воплощение в психологическом направлении языкознания XIX в., в XX столетии - о связи языка и искусства в творчестве К. Фосслера. Знаковая теория А.А. Потебни является связующим звеном между системой В.фон Гумбольдта и современным языкознанием, где языку отводится роль посредника между миром и человеком.

В XIX в. в рамках семиотики начал формироваться ряд таких самостоятельных дисциплин, как биосемиотика (в центре которой находится сигнализация в мире животных), этносемиотика (предметом которой являются знаковые системы, функционирующие в человеческом обществе, связанные с бытом, культурой), и семиотика искусства, исследующие различные классы знакообразований. В настоящее время семиотика изучает системы, действующие как в природе (зоосемиотика Себеока), так и в человеческом обществе (семиотика искусства Ю. Кристевой, У. Эко, семиотика литературы Р. Барта, Ж. Деррида, семиотика театра П. Пави, семиотика кино К. Метца, П.Пазолини, семиотика массовых коммуникаций А.-Ж. Греймаса), и в самом человеке (психоаналитическая и педагогическая семиологии Ж. де Лакана, Ж. Пиаже).

В XX в. понятия языка, знака и символа находились в центре исследований Г. Крейдлина, П.Г. Богатырева, относящим одежду к особому миру знаков, А. Пиза, рассматривающим знаковую природу невербальных средств общения (язык телодвижений, в частности, позы спящего человека). Особо следует выделить авторов, которые активно занимались проблемами символического мышления (М. Бахтин, А. Белый, В. Библер, В.П. Бранский, Л.С. Выготский, В.И. Иванов, В.С. Горский, А.Я. Гуревич, В.И. Копалов, А.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, М.К. Мамардашвили, К.А. Свасьян, Л.В. Уваров, Б.А. Успенский, Д. Хофштадтер и др.).

За последние годы возрос интерес к изучению особенностей бытия музыкальных феноменов, что влечет за собой поиск специфики музыкального творчества, музыкальной информации и музыкального образа. Среди отечественных философов, культурологов, музыковедов (В.А. Апрелева, А.Б. Денисова, В.Н. Холопова, Л.Г. Шаймухометова и др.) такой необычайный интерес объясним тенденциями, наблюдающимися в современной

науке, а также малой степенью разработанности данной проблематики в предшествующий период развития философии музыки. В этом плане обращает на себя внимание работа Д. Хофштадтера «Гедель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда», где рассматриваются вопросы коммуникации применительно к музыкальному творчеству и выявляются три уровня информации (сообщение-рамка, внешнее и внутреннее сообщения), что позволяет понять значение, содержащееся в музыкальном тексте. Согласно Д. Хофштадтеру, музыка возможна как язык, так как система средств музыкальной выразительности передает смысл, прочитываемый на всех ее уровнях: Д. Хофштадтер указывает на существование в музыке трех основных структур - мелодия, гармония и ритм,- подразделяя каждую в свою очередь на основной и мелкомасштабный аспекты.

Взаимовлияние философии и музыкального искусства, при котором обе области человеческого познания обогащают друг друга, позволяет применить опыт, накопленный в ходе этого процесса. Музыкальный образ осмысливался многими исследователями, выбирающими различные методы теоретического анализа (Б.В. Асафьев, Л.Г. Бергер, М.Ш. Бонфельд, Н.А. Дмитриева, А.Ф. Лосев, Д. Лукач, В.В. Медушевский, Е.В. Назайкинский, Г.И. Панкевич, О.А. Покотило, Е.В. Полупан, А.Н. Сохор, Ж.А. Соколова, М.Е. Шамахян, Н.Г. Шахназарова и др.), вместе с тем, следует отметить отсутствие обобщающих исследований по проблеме генезиса музыкального образа, его природе и функционированию.

В общеэстетическом плане образ фундаментально исследовался в работах В.П. Бобровского, Ю.Б. Борева, В.В. Бычкова, А.Я. Зися, М.С. Кагана, О.А. Кривцуна, С.М. Мальцева, С.Х. Раппопорта, Л.Н. Столовича, Е.Г. Яковлева и др. Однако следует констатировать, что исследование музыкального образа, как символа, недостаточно разработано на современном этапе развития музыкознания и философии. Музыкальный символ не исследуется с позиции особого рода информации, материально зафиксированной в разветвленной системе музыкального образа. Хотя этой проблемы, так или иначе, касались некоторые современные авторы (М.Ш. Бонфельд, М.Ю. Гудова, Э.Н. Киласония, Л.А. Куприянова, В.Б. Носина, А.А. Фарбштейн, В.Н. Холопова, Л.Г. Шаймухометова и др.), которые намечают основные принципы семиотического подхода к музыке и ее языку. Значительный интерес для разработки символического аспекта в структуре смысла музыки имели труды психологов, искусствоведов и самих деятелей искусства.

Большие эвристические возможности в анализе эмоционального мира музыки имеются в рамках музыкальной психологии. Наиболее значимыми результатами в этой области знания являются исследования М.А. Смирнова, В.В. Медушевского, Ю.Н.

Холопова и др. Среди работ, посвященных исследованию феномена переживания музыкального смысла, следует отметить труды В.А. Апрелевой, А.Ф. Лосева, М.Н. Щербинина и др. Огромным подспорьем в изучении природы языка музыки в аксиологическом аспекте является концепция эмотивизма, представленная в исследованиях Ю.И. Мирошникова.

Познавательные функции и смыслы художественного творчества исследуются Л.Г. Бергер, акцентирующей внимание на симптоматичном для XX в. появлении компьютерно-акустической музыки – искусства композиций на микроуровнях фазового пространства звука, что разъясняет эпистемологические преимущества музыки, заключающиеся в ее акустической физической и математической природе.

Фонологическая проблематика затрагивается в музыкально-теоретических исследованиях М.Г. Арановского, Ю. Кона, Л.А. Мазеля, Е.В. Назайкинского, Ю. Рагса, А.Н. Сохора, И.Г. Харбенко, О.Никитенко, что представляет особую ценность в анализе специфики звуковых феноменов, используемых музыкальным искусством.

В числе работ, продвигающих музыкальную психологию, где тон выступает как феномен, связывающий психические процессы с внешним миром, можно назвать исследования Г. Римана (автора учения о слуховых представлениях) и Э. Курта (рассматривающего музыку, как проявление особого рода «психической энергии», в рамках тонпсихологии).

Довольно весомым нам представляется перечень трудов, связанных с поиском специфики музыкального содержания и формы (С. Беляевой-Экземплярской, В. Ванслова, Л.А. Мазеля, С.Х. Раппопорта, Ю.Н. Тюлина, А.А. Фарбштейна, В. Цуккермана и др.), где системно-функциональный и семиотический подходы к музыкальному языку помогает в раскрытии вопросов, связанных с понятиями знака, значения и означающего. Особую значимость представляет функциональная теория музыкальной формы В.П.Бобровского, раскрывающая бытие музыкальной формы как «модели душевных движений».

Важными для диссертационного исследования стали работы, в которых изучаются вопросы ритма (В.А. Васина-Гроссман, М. Харлап, В.Н. Холопова); выявляются специфика ладогармонических особенностей языка музыки (Б.В. Асафьев, Т.С. Бершадская, А.Веберн, Э. Курт, Л.А. Мазель, И.В. Способин, Ю.Н. Холопов); рассматриваются природа фактуры (С.Г. Григорьев, М.С. Скребков-Филатов, Ю.Н. Тюлин); исследуются тембральная составляющая музыкального искусства (Е.В. Назайкинский, Б.М. Теплов).

Дальнейшее решение исследуемой проблемы может быть осуществлено с помощью привлечения всего ценного, что было накоплено в ходе изучения *бытия*

музыки, выступающим **объектом** настоящего диссертационного исследования. Собственным же **предметом** исследования является *язык музыки* в единстве онтологии, гносеологии и аксиологии.

Цель диссертационного исследования – философско-методологический анализ природы языка музыки в триединстве фундаментальных аспектов: онтологической, гносеологической и аксиологической.

Конкретизация обозначенной цели потребовала постановки и решения следующих **задач**:

- раскрыть специфику способов существования музыки;
- рассмотреть музыкальную картину мира и ее соответствие реальности;
- выявить специфику бытия вербальных и невербальных символов в музыке;
- изучить механизмы детерминации музыкального символа особенностями воспринимающего субъекта;
- проанализировать знаковый мир музыки как ценность особого рода;
- определить специфику музыкального микро- и макросимвола;
- произвести типологию знака и музыкального символа.

Методологические, теоретические и эмпирические основания исследования.

Постановка проблемы, на решение которой направлена диссертационная работа, стала результатом анализа и синтетического обобщения теоретического материала из различных сфер знания, поэтому ведущим организующим методом выступает системный подход, позволяющий рассматривать язык музыки как открытую для изменений некоторую целостность.

Методологической основой исследования явились философские положения о специфике искусства, в частности, художественного образа. В качестве основы были избраны положения, разработанные теорией отражения, эстетические концепции образа и традиционный для музыкознания метод анализа музыкального произведения. Функциональный подход способствовал всестороннему выявлению структуры музыкального произведения.

Проведенный в данной работе историко-философский анализ генезиса языка музыки показывает, что на протяжении длительного времени проблема поиска специфики бытия музыки находится в центре внимания исследователей различных философских школ и направлений. Сравнительно-исторический и логико-исторические методы, заключающиеся в ретроспективном сопоставлении и анализе знаковых систем музыки, позволили понять генезис языка музыки, музыкального символа и проследить их развитие.

Автор опирался на достижения семиотики, ее учения о знаках, символах, языке. Семиотический анализ музыкального текста, системно-генетический и герменевтический подходы к языку музыки позволили выявить особенности символизации в музыкальном искусстве.

Важной составляющей методологии диссертационного исследования является также диалектический принцип всестороннего рассмотрения предмета и принцип зависимости качества от отношения.

В процессе исследования бытия музыки применялись логические методы абстрагирования и конкретизация, анализ и синтез. Так, переход от абстрактного к конкретному явился основой для классификации музыкальных символов. В диссертации использованы методы дедукции (поскольку автор исходил из определенных методологических предпосылок), индукции (в исследовании делаются обобщения, на основе изучения однородных музыкальных фактов) и традукции (ибо приходилось находить аналогию и тождество в изучаемых предметах).

Теоретической базой для проведения исследования стали классические и современные труды отечественных и зарубежных авторов в области онтологии и теории познания, в которых рассматриваются общефилософские проблемы отражения, раскрывающие специфику художественного творчества (помогающие осмыслить природу символа в искусстве вообще, в музыке - в частности, и проблемы художественного образа, его природы и роли, выполняемой в художественном произведении. Так, изучение феномена музыкального символа вызвало необходимость обращения к трудам по музыкальной эстетике (Т. Адорно, Л.Г. Бергер, С. Лангер, Ю.Н. Рагс, С.Х. Раппопорт, А.Н. Сохор, А.А. Фарбштейн, В.Н. Холопова) и по музыкальной психологии (А.Л. Готсдинеа, Е.В. Назайкинский).

Особую ценность для выявления специфики музыкальной картины мира и ее соответствия реальности представляет работа Л.Г. Бергер «Эпистемология искусства». Понимание эпистемы искусства как структурно-семантическое запечатление в художественном мышлении и творчестве – знания своего времени, пути познания и его предпосылок в мировосприятии, свойственных знаковым системам эпохи, в число которых, согласно автору, входят «языки искусства». Ограниченное определение эпистемы как образной парадигмы познания рассматриваемой эпохи, позволяет понять закономерности функционирования стилей в музыкальном искусстве.

Эмпирическую базу для выводов и обобщений автора составляют партитуры сочинений, воспоминания, дневники композиторов, рецензии музыкальных критиков (Б.В. Асафьев, И.С. Бах, Л. Бетховен, А.С. Даргомыжский, А. Сабанеев, В.В. Стасов, Ф.

Лист, М.П. Мусоргский, С.В. Рахманинов, Н.А. Римский-Корсаков, А.И. Цветаева, П.И. Чайковский, Ф. Шопен, Д.Д. Шостакович, Р. Шуман и др.). Обращение к источниковедческому принципу, базирующемуся на целенаправленном подборе работ изучаемых отечественных и зарубежных мыслителей, позволяет получить представление о конечных итогах музыкальной деятельности.

Научная новизна и положения, выносимые на защиту.

В диссертации впервые предпринята попытка, целостно взглянуть на музыку и специфику ее языка в онтологическом, гносеологическом и аксиологическом аспектах. Это позволяет по-новому взглянуть на бытие музыки, которое понимается как сложный многоуровневый феномен. Анализ реального бытия приводит к потребности выявления гносеологической природы языка музыки. Музыка представляется как форма освоения, способ существования ценностных отношений. В диссертации осуществляется разработка понятий «музыкальное мышление», «музыкальная картина мира», «музыкальный образ», «музыкальный символ», «микросимвол», «макросимвол», представляющих понятийно-категориальный аппарат языка музыки.

Основные результаты исследования, определяющие его новизну и выносимые на защиту, включают следующие положения:

1. Музыка обладает специфическим языком. Язык музыки – особая система музыкальных знаков (символов), сложившаяся в процессе исторического развития музыки, обладающая универсальностью. Язык музыки – сложноорганизованная информационно-коммуникативная система. Посредством языка музыки передается музыкальная информация, под которой понимается система образов, передающаяся выразительными (изобразительными) средствами музыкального искусства при помощи сложной системы знаков, обладающая особенностями на таких этапах музыкальной деятельности, как создание, восприятие и воздействие музыкальных феноменов.

2. Осознание человеком окружающего его мира и осознание им самого себя невозможно без обращения к бытию музыкальных феноменов, так как музыка являет собой особый язык, который пронизывает все сферы жизнедеятельности человека, способствуя формированию развитого мировоззрения, созданию общеродовых ценностей. Музыка – искусственный язык, оперирующий многообразными знакообразованиями: от простейших сигналов до более сложноорганизованных знаковых систем и символов, в свою очередь дифференцирующихся на единичные и синтетические. Под синтетическим символом подразумевается знак, наделенный переносным значением, имеющим социальную значимость, содержащий в своем составе символы различных видов искусств.

3. Символизация в музыке – процесс наделения переносным значением музыкальных феноменов. Процесс символизации базируется на сохранении традиций, опираясь на стандартизированные ритмо-формулы в области ритмической организации музыки и мелодические, гармонические формы, наделенные каноническими чертами. Эти черты существуют на звуковысотном уровне музыкальной системы, наряду с соотношением с импровизационностью символотворчества.

4. Музыкальный образ существует (и создается) через систему музыкальных знаков (символов). Музыкальный образ определяется как вид художественного образа, воспроизводящий эстетические качества субъективной и объективной действительности при помощи музыкальных звуков; как сложная иерархическая система, доносящая посредством музыкального языка, являющегося своеобразным способом передачи эстетической информации.

5. Исследование музыкального образа привело к выработке критерия принадлежности звука музыкальному искусству - звук может выступать в роли музыкального при соблюдении следующих условий: использование в музыкальном сообщении; комплексное восприятие свойств звука с выявлением основного качества звучания; рассмотрение звука в сочетании с другими звуками музыки в единстве с ними (лад).

6. Музыкальный образ существует (и создается) через систему музыкальных знаков (символов). Целостный музыкальный образ в процессе функционирования переходит в музыкальный символ («макросимвол»), в свою очередь могущий быть представленным как совокупность двух или более символов («микросимволов»). Музыкальное произведение складывается из элементов («микросимволов»), которые доносят до слушателя определенный смысловой знак (потенциальный «макросимвол»).

7. Музыкальный образ и символ как категории музыкального творчества универсальны. Музыкальный символ – знак, имеющий переносное значение (второе), характеризующийся общезначимостью; универсальная категория музыкального творчества, функционирующая на всех уровнях организации системы музыки. Символ в музыке используется на индивидуальном, межгрупповом, социальном и родовом уровнях.

Теоретическая и практическая значимость исследования.

Теоретическая значимость работы обусловлена ее научной новизной и заключается в междисциплинарном анализе языка музыки. Философская концепция языка музыки преодолевает недостатки его специализированных исследований, углубляет понимание его специфической сущности, определяет перспективы его дальнейшего изучения и реализации.

Теоретическая значимость исследования заключается еще и в том, что в нем, на основе анализа генезиса языка музыки и выявлении перспектив его развития, разработана концепция бытия музыки, развивающая философскую онтологию и теорию познания. Путем создания абстрактной модели, как некоего идеально-ментального коррелята процесса символизации в музыке, выявлены механизмы превращения музыкального образа в символ, что может быть использовано в качестве методологической основы при изучении проблем, связанных с философскими основаниями познания и художественного творчества.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты позволяют выявить особенности механизма взаимодействия различных знаковых систем и их влияние на человека (на примере музыки). Реконструирование генезиса языка музыки позволяет обосновывать необходимость национально-самобытного развития музыкальной культуры современного общества, выбор которого обеспечивает максимальную востребованность духовных начал. Кроме того, концептуальная система, развернутая в диссертации, может быть использована в процессе преподавания философии, эстетики, этики, истории культуры, в музыковедении и творческой деятельности музыкантов, а также для подготовки специальных курсов по философии музыки и философии языка.

Апробация работы и внедрение результатов исследования в практику.

Основные идеи диссертации и полученные результаты нашли отражение в двух монографиях, научных и методических статьях общим объемом 32,5 п.л. По теме проведенного исследования прочитаны доклады на международных и всероссийских конгрессах и конференциях, региональных, межвузовских и внутривузовских конференциях и симпозиумах в Москве (2005), Екатеринбурге (2007), Новосибирске (2006), Самаре (2006), Смоленске (2006), Кургане (2006), Улан-Удэ (2007), Нижневартовске (2005), Тюмени (2005, 2006, 2007, 2008, 2009). Тезисы и материалы докладов опубликованы. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры философии и культурологии ИППК УрГУ.

Результаты настоящей работы использовались в процессе преподавания студентам курса философии в Тюменском государственном нефтегазовом университете, а также курсов эстетики и философии в Тюменском государственном университете.

Структура диссертации определяется целью и поставленными задачами исследования и включает в себя введение, 3 главы, состоящие из 9 параграфов, заключение и список использованной литературы. Общий объем работы составляет 305 страниц. Библиография включает в себя 260 наименований.

Основное содержание работы

Во **введении** обосновывается выбор и актуальность темы; выясняется степень ее разработанности, определяются объект и предмет, цель и задачи исследования.

В **главе 1 «Онтологический аспект языка музыки»** определяется место музыки в жизни человека и общества и делается вывод о необходимости использования философских методологий для всестороннего исследования музыки как особой символической деятельности, а также сформулированы основные принципы семиотического подхода к этому виду искусства.

Параграф 1 «Специфика бытия языка музыки» нацелен на раскрытие характерных особенностей музыки как вида искусства и выявление ее функций, выполняемых в процессе представления действительности.

Язык, как многоаспектный феномен, составляет предмет рассмотрения целого ряда наук. В связи с тем, что определенная наука видит свой аспект изучения языка, в настоящее время присутствует достаточное количество определений данного феномена. К этому следует добавить фактор его многогранности, что не способствует выведению всеобъемлющего, исчерпывающего определения языка. Для выявления специфики бытия языка музыки в данном разделе работы исследуются ведущие смыслы, которые вкладывают в эту категорию представители разнообразных философских школ и направлений.

Далее анализируется язык музыки как особая система музыкальных знаков (символов), сложившаяся в процессе исторического развития музыкального искусства, имеющая свой генезис. Отмечается, что научное осмысление музыки как языка имеет свою историю и берет начало в творчестве академика Б.Асафьева. В работах Б.Яворского также высказывалась идея рассматривать музыку как специфический язык. Термин «музыкальный язык» встречается и в статьях об искусстве А.Луначарского. До этих авторов термины «музыкальный язык», «музыкальная речь» использовались для аналогии с обычным языком и обычной речью. В наши дни эти термины употребляются широко в научном, критико-публицистическом жанрах, в педагогической практике, а понятия, ими обозначаемые, становятся категориями музыкальной теории.

В ходе исследования делается вывод о том, что следует избегать отождествления понятий «язык музыки» и «выразительные средства». Данный взгляд представляется ошибочным, но он еще встречается в отечественном музыкознании в виду некоторого частичного сходства естественного и музыкального языка. Это значит, что уместнее всего

вести речь об отрицании детальных аналогий между этими феноменами, но в тоже время упоминать и об их некоторой общности.

При рассмотрении музыки как особого рода языка выяснено, что существенны различия между понятиями «музыкальный язык» и «музыкальная речь», хотя нередко в обыденности, как ранее было отмечено, их разделение, непринципиально. К числу таких различий можно отнести:

- конкретность и неповторимость речи в противоположность абстрактности и воспроизводимости языка;
- речь актуальна, язык же потенциален;
- речь материальна, она состоит из артикулированных знаков, воспринимаемых чувствами, тогда как язык включает в себя абстрактные аналоги единиц речи, образуемые их различительными и общими признаками;
- речь активна и динамична, она уникальна, а система языка в большей мере пассивна и статична, существуя независимо от воли носителя языка;
- речь подвижна, язык относительно стабилен;
- речь линейна, язык же имеет уровневую организацию.

Затем анализируется интонационная природа музыки, как следствие того, что музыкальный образ оформляет свое бытие благодаря наличию этого эффективного средства запечатления развернутой системы эмоций, настроений и переживаний человека. В ходе исследования выявляется специфика речевых интонаций музыки, так как они признаются наиболее символически нагруженными, особенно в вокальных жанрах (в сравнение с языковой музыкальной интонацией). Исследование специфики музыкальных феноменов, а именно, интонационной природы, привело к выводу о том, что бытие языка музыки определяется как интонационное.

Обращенность языка музыки к внешнему миру и к миру человека определяет особый интерес научных изысканий в области современного языкознания, где отмечается двойственность природы музыкального искусства, что определяет особую сложность его анализа.

Язык музыки представляет собой систему, где равно присутствуют как природное, так и культуросодержащее начала, в нем физиологическое существует наравне с психическим и социальным, эмоциональное «уживается» с рациональным и т.п. Если вести речь о музыкальной деятельности, то ее систему составляют эмоциональный и рациональный компоненты. Но, следует внести уточнение - несмотря на то, что музыкальная деятельность включает в себя музыкально-мыслительные процессы, она не

сводима к ним, вследствие чего нельзя забывать о том, что в силах музыкального искусства оказывать и чисто физиологическое воздействие. Следовательно, музыкальная деятельность включает как музыкальные, так и определенные немусикальные компоненты.

Далее выявляется соотношение материальной и идеальной, рациональной и эмоциональной, выразительной и изобразительной составляющих музыкального искусства.

Исследование природы искусства неизбежно приводит к выяснению роли соотношения присутствующих в нем выразительного и изобразительного начал, что находится в центре внимания разнообразных философско-эстетических систем, как прошлого, так и настоящего времени.

Выразительные возможности музыки как вида искусства безграничны. Как следствие, музыка способна с поразительной глубиной и многообразием выражать мир мыслей и чувств человека, вызванных явлениями и предметами окружающей действительности в виде звуковых образований.

Природа музыкального искусства так же предполагает наличие черт изобразительности, обобщенной картинности. Музыка «рисует» картины внешнего мира специфическим, присущим только ей языком, специально отобранной палитрой средств выразительности. Осуществленный анализ позволил сделать следующие выводы: во-первых, целью искусства является передача эстетического отношения человека к происходящему в действительности, показ его разнообразных переживаний, а не копирование; во-вторых, искусство может изображать не только явления и предметы окружающей действительности, но, со всей убедительностью, также фантастичные, иррациональные предметы и абстрактные понятия. Однако делает это специфически - в художественных образах. Как следствие этого - обильное использование музыкальным искусством знаков, как изображения, так и выражения, между которыми иногда трудно провести четкую грань.

Музыкальное мышление основано на синтезе эмоционального и рационального компонентов. Язык музыки способен передавать как рациональную, так и эмоционально окрашенную информацию. Факты свидетельствуют о том, что жизнь эмоций невозможна без логической сферы, которая в свою очередь приобретает определенную эмоциональную окраску. Практика показывает наличие приоритетности эмоционального компонента в музыкальном искусстве, наиболее ярко воплощающегося в мелодическом начале, хотя и метро-ритмическое начало позволяет достичь аналогичного художественно-эмоционального воздействия на слушателя.

Логический же компонент музыкального творчества проявляется ярче всего в гармонии, являющейся важной составляющей языка музыки, взаимодействие которой с другими его элементами, служит выражению художественного содержания. В музыке гармонии придается особое значение, так как она носит системообразующий характер, именно с ней (гармонией) в большей степени связаны, и непрерывность развития музыкальной мысли, и логический смысл отдельных этапов этого развития. Тем самым, речь идет о различении степени связи элементов с логическим и чувственным началами, и если сравнивать возможности к организации звуков, то у гармонии они находятся на глубинной основе, чем, к примеру, на уровне метра или фактуры. Конечно, музыка способна к передаче сложной системы чувств и переживаний человека, влияние ее языка неоспоримо велико на человека, ведь она воздействует как на сознание, так и бессознательное (существуют исследования, подтверждающие гипнотическое воздействие музыкально-звучащего). Поэтому своевременно звучит вопрос о границах воздействия, оказываемого языком музыки на воспринимающего его человека (и не только человека, так как присутствуют гипотезы о положительном воздействии звучащей музыки на процессы жизни растений и животных), что находит отражение в области психологии творчества. Хотя данная проблематика представляла интерес философских изысканий с древности (Аристотель, Пифагор, Платон и др.), но, по-прежнему актуально звучит в новейших исследованиях (Т. Адорно, Л.Г. Бергер, Д. Хофштадтер и др.).

В процессе поиска специфических черт языка музыки делается вывод о том, что язык музыки, как и любой другой язык, выполняет определенные функции, и, будучи сложноорганизованным феноменом, характеризуется полифункциональностью, поэтому сведение многих функций языка музыки к одной из них, например, эстетической, является неправомерным. По аналогии со сферой научной деятельности, в области искусства когнитивные функции языка музыки можно дифференцировать на ряд относительно самостоятельных частных функций. Так, функциями языка музыки являются информационно-коммуникативная, семиотическая, эстетическая, номинативная, репрезентативная, эвристическо-познавательная, оценочная, гуманистическая, регулятивно-воспитательная и др. При этом следует упомянуть о наличии «основных» и «производных» функций языка музыки. К его важнейшей (генеральной) функции относится коммуникативная, посредством которой передается особого рода эстетическая информация, производится «обмен» знаковыми системами между композитором и его слушателем.

В заключение параграфа делается обобщающий вывод о том, что музыка – продукт культурной деятельности людей, предметом отражения которой выступает мир,

окружающий человека (объективная реальность), мир человеческих эмоций, чувств, переживаний и аффектов, сферы мышления, запечатленный развитой системой символов (субъективная реальность).

В параграфе 2 «Генезис и перспективы языка музыки» язык музыки представлен как особая, постоянно возобновляющаяся знаковая система, бесконечно производящая разнообразные смыслы, что позволяет проследить его генезис, выявить специфику функционирования на современном этапе.

В наше время существуют различные взгляды на природу и характер связей языка и общества, языка и природы. Одни исследователи считают, что развитие и существование языка полностью детерминировано развитием и существованием общества (французская социологическая школа), другие – что язык развивается и функционирует по своим собственным законам (Е. Курилович). Но вместе все они обращают внимание на знаковый характер языка и рассматривают язык как общественный феномен.

Рассмотрение особенностей бытия языка музыки приводит к выводу о том, что существует связь между бытием музыки и изменениями, происходящими в общественной жизни. Отсюда следует, что вне общества нельзя говорить о существовании музыки (музыка есть общественный феномен), но и музыка, в свою очередь, влияет на процессы, происходящие в жизни общества.

В данном параграфе обобщаются разрозненные исследования происхождения музыки и ее языка. В современном музыковедении к ведущей точке зрения относят концепцию происхождения музыки из сферы фиксированных звуков, которая приобрела господствующее значение в творчестве М. Иванова-Борецкого, С.С. Скребкова и др. Напротив, Р. Грубер и В. Сисаури выделяют в качестве основополагающего компонента музыкального мышления тембральную характеристику, намечая, тем самым, оппозицию тембра и звуковысотности. Данные этномузыкознания свидетельствуют о том, что музыкальная деятельность древнего человека была неразрывно связана с опытом социального общения, и в обществе, находящемся на уровне мифологического миропонимания, язык выполнял объединительную функцию, выступая в качестве важнейшего средства передачи информации, способствующего сплочению коллектива. Далее подчеркивается мысль, что появление человека и его сообществ, образование форм его мышления и происхождение языка – это взаимообусловленные, но не всегда одновременные факты истории человека. Хотя весьма проблематично вести речь об особенностях происхождения языка, так как современная наука не располагает методиками реконструкции первичных этапов генезиса языка, что отмечается рядом исследований, в частности, Б.В. Гречко, Б.А. Серебренникова. Формирование языка

предполагает многие фундаментальные, биологические, психологические и общественные предпосылки в развитии человека и человеческого общества, что подтверждается в ряде современных исследований, в частности, в работах М.Ш. Бонфельда, В.А. Гречко, Ю.И. Новоженова, С.Г. Фатыкова и др.

Также в данном параграфе рассматриваются: проблема дешифровки музыкальных феноменов, вопросы десимволизации, анализируется генезис и специфика современной нотации – особого кода запечатления музыкальной информации, системы представления музыки (звучащего) в графической форме, имеющей двойственность смысловой нагрузки, предназначенной как для слухового, так и для зрительного восприятия. Отметим важность существования проблемы дешифровки музыкальных феноменов, решение которой приведет к выявлению генезиса и специфики современной нотации, что позволит раскрыть особенности современной фиксации звучащих феноменов в графическую форму, где каждый уровень музыкальной системы воплощается особой системой музыкальных знаков. Практика свидетельствует, что развитие нотации подтверждает наличие зависимости между уровнем развития технических средств и сменой музыкального стиля, что представляет отдельный вопрос, ведь ноты – это своего рода «инструмент измерения и фиксации музыки» (Ю.Н. Рагс).

В современном языковедении постулируется, что благодаря языку становится возможной капитализация мысли, что процесс этот ускоряется в связи с изобретением письма, эволюция которого позволяет вести речь об увеличении мощностей машинного преобразования и хранения информации, первоначально выраженной языковыми средствами. Поэтому представляется необходимым вопрос рассмотрения языка музыки как своеобразного посредника между мыслью и звуками речи, определяя его как крайне информативную систему знаковых образований, фиксируемую при помощи особой системы знаков. Для этого представляется необходимым выявление и анализ особенностей фиксации звучащих феноменов и перевода их в графическую форму, где каждый уровень музыкальной системы воплощается особой системой музыкальных знаков. Выявляется специфика буквенных, числовых и графических знаков, используемых в наши дни для записи звучащей материи в связи с популярностью публикаций музыкальных текстов в сети Интернет. Затем указывается на то, что система музыкальной нотации графически фиксирует символы, оформляющиеся в звуковой форме. Музыкальный текст фиксирует звучащее, но процесс кодирования характеризуется некоторой неполнотой, так как не представляется возможным полностью «перевести» музыкально – звучащее в нотный текст, ибо помимо основного смысла музыкальных феноменов имеются коннотативные созначения. Графические знаки в музыке (нотная

запись) являются своеобразным кодом запечатления музыкальной информации, при дешифровке которой большое значение имеет личность воспринимающего субъекта, несмотря на кажущуюся объективность при переводе звучащего в графические знаки.

В конце данного пункта исследования подводятся итоги анализа развития системы музыкальной нотации, и говорится о том, что в современных зарубежных и отечественных концепциях языка активно разрабатываются вопросы перевода информации с одного системного уровня на другой. Кроме этого, отмечается, что без специального обучения сложно воспринять информацию, содержащуюся в музыкальном произведении, смысл которого, по сути, является неисчерпаемым.

В результате исследования отмечается, что особенность бытия музыки составляет факт непереводаемости ее на другие языки искусства, хотя оговаривается, что в истории культуры наблюдались такие попытки согласования языка музыки и языка поэзии. В исследованиях музыковедов идея связи музыки и поэзии получает широкое теоретическое обоснование. Факты свидетельствуют о том, что музыка тесно связана с художественной (поэтической) и естественной речью. Музыка и поэзия соединяются в вокальных произведениях как «друзья – соперники» (А.Н. Сохор), но соответствие языка музыки и языка поэзии, даже в произведении вокального жанра, скорее всего, невозможно, поэтому речь о синтезе музыки и поэзии условна. Анализ природы и специфики функционирования синтетического символа в музыке показывает, что в силу своей специфики вокальная музыка наиболее насыщена символикой и оперное искусство является наиболее символически нагруженным среди остальных жанров музыки.

История музыки фиксирует изменения в характере отношения звукового плана и слова, что отмечают исследователи (В. Васина-Гроссман, Ю. Кремлев, Л. Мазель, Е. Ручьевская, В. Холопова), которые обоснованно считают прообразом музыкальных интонаций – речевые, отводя им особую роль в рамках целого текста (так как интонация окрашивает различным образом тексты разных стилей и жанров, дифференцирует на части целостный текст, в одновременности осуществляя их межфразовую связь), что позволяет вести речь о решающем влиянии теории ораторского искусства на развитие музыки. В действительности существует взаимосвязь интонации речевой и музыкальной. Общеизвестно, что жанр так называемой концертной музыки возник как результат моделирования ситуации по типу обратной связи. Как отмечалось ранее, в настоящее время широкое распространение получило убеждение, что музыка и поэзия ведут происхождение из одного корня, музыка тесно связана с художественной (поэтической) и естественной речью. Следует отметить, что музыкальная речь и музыкальный язык составляют единое образование. Первое (речь) есть воплощение второго (языка), его

реализация. Существенна также разница между языком музыки и естественным языком. Музыкальный язык образно отражает, моделирует явления, эмоции, воспроизводит черты их реальной структуры, этим музыкальный язык отличается от естественного языка.

Генезис языка музыки свидетельствует об обращении музыки к синтезу с другими видами искусства, так называемая «программная музыка» убедительно показывает сущность этого процесса. Программная музыка – это сочетание музыки и определенной программы, представленной в виде литературного заголовка, либо развернутого литературного сюжета, либо композитор указывает на живописное, пластическое произведение, явившееся импульсом для создания музыки.

Программную музыку в музыковедении традиционно противопоставляют феномену «чистой» музыки. В чем заключается положительный момент использования «программности»? Обращение к принципу «программности» позволяет композитору подготовить слушателя к активному восприятию звучащего и направить в нужное направление процесс создания знаков и их образований, так как программа ориентирует воображение слушателя на определенное символотворчество, ранее заданное авторской установкой. Но это не означает диктата автора, ведь процесс символотворчества детерминирован как авторской установкой, так и особенностями самого воспринимающего субъекта, а так же различными условиями, сопровождающими этот процесс. Итак, следование принципам «программности» в музыке задает обращение к нескольким языковым системам.

В заключение параграфа утверждается, что язык музыки представляет собой образование, объединяющее музыкальную и внемузыкальную сферы, где в область так называемого «внемusикального» входят интонации человеческой речи (включая разного рода междометия, крики, стоны, смех и пр.). Именно внемusикальная сфера обуславливает актуализацию интереса к вопросам поиска специфики жеста, его генезиса, соотношение жеста и интонации и др., что входит в поле проблемы «интонация и жестовость», и наводит мысль о нецелесообразности разделения интонации, жеста и слова в реальной жизни. Из этого ясно, что музыкальное искусство использует развитую систему жестов, мимики, пластических движений, «немую интонацию» (термин Б. Асафьева), возможно, в этом содержится ключ к разгадке всепоглощающего эмоционального воздействия музыкального искусства.

В музыке используется развитая система жестов, мимики, пластических движений. При исследовании процесса музыкальной коммуникации отдельный вопрос представляет выявление специфики жеста, в особенности - системы дирижерских жестов. В наши дни существует богатая база исследований, посвященных дирижерскому искусству,

рассматриваемому как художественный и социокультурный феномен. Это работы по проблемам исполнительства: отечественных и зарубежных исследователей Л.А. Баренбойма, Г.Г. Нейгауза, С.Е. Фейнберга, музыкально-критические работы Б.В. Асафьева, А.В. Луначарского, Я.И. Мильштейна, Б.Ф. Смирнова, А.Н. Сохора и др., литература мемуарного жанра, представленная воспоминаниями дирижеров Н.С. Голованова, С.А. Самосуда, Г. Малера, Р. Штрауса и др. Разнообразные подходы к рассмотрению дирижерской деятельности, встречающиеся как в зарубежной, так и в отечественной литературе, свидетельствует о том, что в творчестве дирижера присутствует своеобразный «арсенал» художественных средств (жесты, знаки телодвижений, мимики и др.), позволяющих транслировать и интерпретировать содержание музыкального произведения.

Небезосновательно утверждать, что если творчество дирижера выступает «посредником» между творцом и его публикой, являясь своеобразным выражением замысла композитора, то дирижерский жест, представляет собой неречевую форму общения, и позволяет донести эту эстетическую информацию от композитора к слушателю. Тем самым, дирижерский образ создается выразительными телодвижениями, системой специфических жестов и мимикой.

В данном параграфе утверждается, что личность дирижера соединяет письменный и бесписьменный тип культуры, а дирижирование рассматривается как пантомимическое искусство в контексте известной музыковедческой триады «композитор – исполнитель – слушатель», где мануальная техника дирижера обладает особыми механизмами воздействия на публику.

В параграфе 3 «Структура языка музыки» проанализирована структура музыкального языка как сложной иерархической, многоуровневой системы, выделяются его основные элементы. Как и любая система, язык музыки состоит из элементов. Элементом музыкального языка является музыкальный звук (тон), он составляет материальную основу музыки.

Традиционно к элементам языка музыки как особой знаковой системы относят звуки, но каждый ли звук является музыкальным? Окружающий мир наполнен звуками различного рода: здесь звуки, произносимые самим человеком и при помощи музыкальных инструментов для выражения его мыслей, переживаний, а также звуки, существующие непосредственно в природе. Вся окружающая нас действительность звучит многоголосным хором. Любой предмет может издавать звук (как одушевленный, так и неодушевленный) различного качества. Звуки слышны отовсюду, их можно услышать где угодно: дома, на работе, на берегу моря, в лесу и т.п. Иногда обычные звуки

переносятся композитором в музыкальное произведение, тогда они приобретают статус музыкальных, что приводит к мысли о том, что крик, звуки аффектов могут быть названы музыкальными, если включены в поток музыкального сообщения и им придается музыкальный смысл. Смысл в музыке раскрывается через призму тона.

Распространено мнение, что отличительной чертой музыкального тона является определенность высоты. Мы можем, например, воспроизвести его голосом, тогда как шумовые звуки не всегда характеризуются определенностью высоты, их нельзя с абсолютной точностью воспроизвести. Но существует ли четкая граница между ними?

Известно, что шум машины при ее замедленном действии может перейти в музыкальный тон при ускорении темпа. И еще, в звучании настраиваемых музыкальных инструментов перед концертом трудно узнать музыкальные тоны, так как наш слух распознает лишь шум, издаваемый оркестром, а не музыку. Следовательно, правомерно разграничение музыкального тона и шумовых звуков. Но это не исключает возможности использования шумовых эффектов в музыке, которые появляются эпизодически в отдельных музыкальных произведениях для передачи определенного состояния, достижения определенной цели. Более того, существует «конкретная» музыка, звуковым материалом которой служат «натуральные» звучания (шум поезда, звук падающих капель, скрип двери, записанные на магнитофонную пленку).

Необходимо так же упомянуть, что незнание значения музыкального звука – материала музыки приведет к тому, что он будет восприниматься как шум, но не как информация. Исследование музыкального образа привело к выработке критерия принадлежности звука музыкальному искусству – звук может выступать в роли музыкального при соблюдении следующих условий: использование в музыкальном сообщении; комплексное восприятие свойств звука с выявлением основного качества звучания; рассмотрение звука в сочетании с другими звуками музыки в единстве с ними (лад).

Осознание того, что в музыке присутствуют как высотно определяемые звуки (тоны), так и неопределяемые (шумы), обладающие рядом специфических свойств, которые приобретают особое значение в процессе функционирования в искусстве музыки, приводит к выводу о том, что безосновательно считать точность фиксации высоты звука показателем музыкальной принадлежности. И еще, можно сказать, что музыка (по преимуществу) представляет собой искусство тонов. Следовательно, специфической чертой музыки является то, что она отражает явления окружающей действительности в образах, которые, воздействуя на восприятие, воплощаются посредством музыкальных звуков (тонов).

В ходе исследования установлено, что характерной чертой языка музыки является наличие в нем разных знаковых уровней (звуковысотного, ритмического, композиционного, исполнительского уровней), где функционируют «микросимволы». Элементы языка музыки находятся во взаимосвязи, один и тот же элемент может взаимопроникать в другой, например, отдельный звук входит в музыкальную тему, тема в свою очередь, в более высоком иерархическом уровне может выступать как импульс, участвующий в развитии формы.

В данном разделе анализируется специфика функционирования языка музыки - процесс сочинения, исполнения и восприятия музыкальных феноменов, исследование которых представляет не только чисто теоретический интерес (в рамках гносеологии, эстетики, акустики и др. дисциплин), но и составляет одну из наиболее актуальных задач современной науки о музыке. Ведь при помощи языка музыки возможно образное отражение, моделирование явлений, эмоций, воспроизведение особенностей их реальной структуры (под структурой понимаются ритмические рисунки, образованные совокупностью звуков, например, мотив). Теория музыкальной интонации, существующая в современном музыкознании, позволяет обозначить важность семиотической проблематики – музыкального языка, являющегося особой самонастраивающейся системой. Современное музыкознание использует основные принципы семиотического подхода к музыке и ее языку.

Под музыкальным слухом понимается в большинстве музыковедческих работ способность человека воспринимать музыку, нередко его определяют как предпосылку исполнительской деятельности, а также он фигурирует в качестве основы музыкального мышления. Музыкальный слух рассматривается в данной работе как способность человека к символотворчеству, это сложная высокоорганизованная система, состоящая из различных уровней музыкальных способностей.

На современном этапе развития теории музыки появилась потребность специализации слуха, то есть требования преимущественного интенсивного развития каких-то отдельных, необходимых для практики данной группы музыкантов сторон музыкального слуха. Различные качества музыкального звука позволяют, абстрагировано воспринимать какое-либо из его свойств, что делает возможным существование различных видов музыкального слуха (называют звуковысотный, тембровый, динамический, мелодический, гармонический, внутренний, относительный, абсолютный, полифонический и архитектурный слух).

Природа музыкального звука, сложного по своему составу, объясняет существующее обилие разновидностей музыкального слуха. Все разнообразие авторских

классификаций музыкального слуха имеет как точки соприкосновения, так и различия, вследствие чрезвычайной сложности и многогранности данного феномена.

Музыкальный слух – явление универсальное, комплексное. Качество музыкального слуха определяется уровнем развития всех его сторон, взаимодополняющим друг друга. Для практической деятельности музыканта необходимо сочетание гармоничности, подразумевающей равномерное развитие всех уровней музыкального слуха, с интенсивным развитием каких-либо определенных сторон, нужных для данной специальности (требования его специализации).

Воспитание профессионального слуха – процесс чрезвычайно сложный, длительный и многосторонний. Под «профессиональным музыкальным слухом» понимается комплекс способностей (психических и интеллектуальных) воспринимать и осмысливать многозначные звуковые впечатления. Это - высотные и ладовые соотношения звуков, тембровую принадлежность, метрическую организацию, ритмические последовательности и сочетания, динамические нюансы и их развитие, гармонические приемы и формы, структуру произведений, а также способность сохранять в своем сознании музыкальную информацию, необходимую для профессиональной деятельности, и воспроизводить ее на музыкальном инструменте или голосом.

Музыкальный слух представляет собой основу музыкального мышления, в рамках которого собственно и осуществляется символотворчество. В результате исследования символической природы музыки, автор пришел к убеждению, что уместно вести речь о «хормейстерском слухе» как разновидности музыкального слуха, выполняющим важную роль в процессе создания знаков и символов в вокальной музыке, особенностью которого является диалектическое соотношение гармоничности и специализации. В это понятие входят как природные слуховые задатки, так и способность к дифференцированному восприятию элементов звуковой логики. Вокальный слух является важной составляющей этой способности, функция которого состоит в развитии мышечного чувства, координирующего представления ритма и высоты звука.

Хормейстерский слух (в общем понимании, с непрофессиональной точки зрения) должен быть в состоянии активной работоспособности, четко воспринимать тонкие изменения отдельных качеств звука, его градации. Прав Б.В. Асафьев, когда советовал музыканту приучать слух к активному вылавливанию из всего слышимого полезных для музыкальной памяти ингредиентов. Важным компонентом музыкального слуха является память. Восприятие и воспроизведение музыки зависят от индивидуальных особенностей памяти музыканта, от запаса и качества интонаций, хранящихся в ней, от умения анализировать звучащую музыкальную ткань и прогнозировать дальнейшее развитие

музыки. Хормейстерский слух – это развитая способность к дифференциации темброво-динамических изменений музыкального материала, то есть чуткое реагирование на тембровые изменения, динамические нюансы и многие другие оттенки исполнения: умение распознавать различные штрихи, артикуляционные приемы, различные способы «подачи» звука. А так же это умение воспринимать музыку в единстве содержания и формы (архитектонический слух).

Для успешной деятельности музыканта необходимым условием является наличие развитого внутреннего слуха, который дает возможность дифференциации и синтезу, а также наличие гибкого музыкального мышления, сущность которого состоит в переработке, оценке и создании музыкальной информации. Музыкальное мышление основано на внутренних представлениях, опыте и запасе слуховых образов в памяти, на знаниях, помогающих обобщать, создавать ассоциации. В музыке высотные взаимоотношения звуков неотделимы от их временной организации, вследствие чего различие ощущений равномерности движения в разных темпах (чувство метра), ощущение размера (сочетание и чередование ударных и безударных долей), осознание сочетаний звуков различной длительности (ритмический рисунок) представляется важной составляющей хормейстерского слуха.

Следовательно, хормейстерский слух – это комплекс психических и интеллектуальных способностей, необходимых для занятий музыкальной деятельностью, для работы с хоровым коллективом, включающий в себя развитый вокальный, мелодический (звуковысотный слух, ладовые представления, чувство метроритма, интонационный слух) и гармонический (ощущение фонической краски аккордов, восприятия звуков как единого целого, чувство строя, чувство ансамбля) виды слуха, а также тембровый, архитектурный слух и внутренние представления. Определяющим компонентом хормейстерского слуха, наряду с развитым мелодическим и интонационным видами слуха, является способность к «слышанию» всей палитры гармонических красок музыкального произведения (гармонический слух),

Таким образом, можно утверждать, что музыкальный слух является сложной иерархической системой, выполняющей (наряду с другими функциями) информационную и эвристическую функции, составляющей одну из важных способностей в структуре музыкальной одаренности. Музыкальный слух имеет множество качественных проявлений, разновидностей, что говорит о сложности этой способности. Значение этого многообразного феномена для любой музыкальной деятельности велико, так как развитый музыкальный слух дает возможность воспринимать и осознавать музыку, переживать ее, поднимает музыканта в сотворчестве композитору до высокого эстетического уровня.

Музыкальный слух способствует созданию художественного образа произведения, двигая и управляя работой исполнительского аппарата, контролируя качество звучания. Благодаря наличию этой творческой способности возможно создание, восприятие и переживание музыкальных символов. В процессе восприятия музыкальный звук (наименьший элемент музыкальной системы), тема и музыкальное произведение приобретает черты знака (символа). Полноценное восприятие музыкального произведения возможно при наличии важного звена в коммуникативной цепи – «слушатель», для которого оно и предназначено. Но, стоит отметить, что нередко сочинения, написанные «в стол» по той или иной причине, хотя музыкальное произведение полноправно существует тогда, когда есть человек, способный воспринимать музыкальные феномены.

В заключение первой главы подчеркивается, что историко-философский анализ бытия музыки был проведен для того, чтобы выяснить те характеристики языка музыки, которые имеют отношение к определению ее специфики. Итак, физическая природа музыки – звуковременная, что в современной науке о музыке представляет особый предмет рассмотрения. Существует экспериментальное психофизическое направление, которое изучает слушательские реакции в процессе восприятия музыки. Несмотря на полезность такого рода научных изысканий, раскрывающих тайны физиологического воздействия музыки (где звук рассматривается как физический феномен), необходимо учесть, что музыкальное содержание нельзя сводить лишь только к физической информации, так как существует воздействие музыки на уровне эмоций, переживаний и чувств.

Центральной проблемой **2 главы «Гносеологический подход к музыке и ее языку»** является проблема познания мира через музыкальные феномены.

В **параграфе 1 «Сущность и становление музыкального образа»** рассматривается понятие «художественный образ», выявляется его соотношение с музыкальным образом. Музыкальный образ определяется как вид художественного образа, воспроизводящий эстетические качества субъективной и объективной действительности при помощи музыкальных звуков; как сложная иерархическая система, доносимая посредством музыкального языка, являющегося своеобразным способом передачи эстетической информации.

При рассмотрении механизмов музыкального творчества выяснилось, что музыкальным образом можно назвать как музыкальную тему, так и все произведение, то есть количественный критерий (объема, выражаемого звуками), в данном случае не значим.

Одной из особенностей музыкального образа является существование в нем системы выразительных и изобразительных знаков, что находит подтверждение в бытии интонаций, передающих риторические фигуры, передаче типа артикуляции, общего очертания характера движения и т.д. Также музыкальный образ характеризуется разной степенью соотнесенности объективного и субъективного начала.

Музыка отражает явления действительности и процессы, происходящие в психике человека. Логическое - интуитивное, рациональное - чувственное, сознательное - бессознательное в музыкальном образе находятся в разном соотношении.

Можно утверждать, что творчество – это самовыражение Художника, где наличествует момент автобиографичности, но следует помнить, что если содержанием произведения были бы только индивидуальные чувства, то это означало бы отсутствие типического, общезначимого в искусстве. Художественный образ – это индивидуализированное обобщение типического в искусстве, так как общее всегда проявляется в индивидуальном. В музыке возможно превращение индивидуальных чувственных данных в символы. При восприятии музыкального феномена все разнообразие сигналов, передаваемых слушателю, обрабатывается и превращается в знаки, которые впоследствии могут эволюционировать в символы. Иногда композитор отдает предпочтение одним и тем же знакам (символам), поэтому возможно вести речь об авторских знаках (символах), символах авторского стиля.

В данном разделе диссертации анализируются психо-физиологические аспекты музыкального творчества, утверждается, что музыка – это идеально-виртуальная реальность.

В параграфе 2 «Музыкальное мышление, музыкальная картина мира в контексте культурно-исторической реальности» рассматривается бытие музыки применительно к культурно-исторической реальности, выявляются факторы, способствующие формированию метафизических потребностей людей в музыкальном искусстве, анализируется феномен массовой культуры. Выявляется специфика музыкального мышления, основанного на внутренних слуховых представлениях, опыте, знаниях, сущность которого состоит в переработке, оценке и создании музыкальной информации.

В данном разделе исследования используется понятие «музыкальная информация», под которым понимается система образов, передающаяся выразительными (изобразительными) средствами музыкального искусства при помощи сложной системы знаков, обладающая особенностями на таких этапах музыкальной деятельности, как

создание, восприятие и воздействие музыкальных феноменов. На каждом этапе музыкальной деятельности информация проходит определенную стадию развития.

На этапе создания музыки композитором происходит обработка и преобразование информации в графические знаки, знаки естественного языка. Особо следует отметить важность процесса автокоммуникации в этом процессе.

На этапе восприятия, при осуществлении анализа передаваемой информации, необходимо подчеркнуть факт существования различий в индивидуальных способностях воспринимающего: специфического опыта духовной деятельности субъекта, навыков слушательского опыта музыканта, богатство ассоциативного фонда. При этом формируется образ и ведется оценка предмета.

На этапе воздействия информация через музыкальный символ отсылает к чувственному содержанию предмета. Вся ранее полученная информация при определенных условиях может служить базой для создания новой информационной системы.

Таким образом, можно утверждать, что музыка выступает как особая информация, передача специфических сигналов между различными поколениями людей. Многозначность прочтения музыкальной информации позволяет вести речь об этом феномене как универсальном средстве общения ввиду отсутствия жесткой связи между означаемым и означающим.

В ходе исследования отмечается, что музыкальное мышление имеет важную особенность, отличающую его от других форм. Его субъектами могут выступать люди, обладающие профессиональными знаниями о музыкальном искусстве, так и люди, не обладающие специализированными знаниями в области музыки, хотя в их силах воспринимать красоту (или ее противоположность) звучащего. Небезосновательно утверждать, что музыкальное мышление присутствует у ограниченного числа людей, перефразируя великого мыслителя – ведь не все становятся музыкантами. Из этого следует правомерность условного разделения слушателей музыки на профессионалов и ее любителей.

Музыка социальна и реакция общества на нее различна, что порождает все разнообразие слушательских типов. При восприятии музыкального образа слушателем происходит обязательная оценка макросимвола, сопровождающаяся совмещением различных знаковых систем, которые передают информацию доступными только им способами, тем самым формируется музыкальная картина мира.

Исходя из вышеобозначенной проблематики, возникает потребность рассмотрения вопросов, связанных с бытием музыки и сопутствующими ей антимузыкальными

явлениями. Так мы приходим к необходимости освящения проблем, связанных с построением музыкальной картины мира и рассмотрением феномена массовой культуры, выявлением противоречий между элитарной и массовой (в том числе китчевой) музыкой. Понятие «музыкальная картина мира» выражает систему знаний о мире и человеке в зависимости от особенностей эпохи. Следует отметить наличие общих черт, характеризующих понимание мира, эмоциональный настрой людей, проживающих в одно и то же время. Вследствие чего античное мировосприятие может быть объяснено через принцип космоцентризма. Средневековое представление о мире и человеке, характеризуется теоцентричностью, чем отличается от ренессансного мировосприятия, что находит выражение в формирующейся антропоцентрической музыкальной картине мира эпохи Возрождения, а новоевропейская картина мира тяготеет к наукообразности, это сфера Разума и т.п.

Картина мира характеризуется особой изменчивостью, обусловленной сменой мировоззренческих взглядов, она исторична. Так, в античности искусство выстраивалось соответственно принципам гармонии, симметрии и пропорциональности, что наличествовало в отражении представлений о Космосе, о мире человека, о прекрасном как чувственно данном Космосе. В Средневековье мир воспринимался и мыслился людьми в качестве единства и основным принципом миропонимания был теоцентризм, в котором основная философская проблема «мир – человек» решалась с позиции божественного порождения: Бог, мыслимый как высшее благо и совершенство, представлял центр мироздания, некий регулятив, а все порожденные Богом вещи отражали происходящую между Добром и Злом борьбу за человеческую душу. Поэтому все существующее рассматривалось как включенное в историю спасения, отображая этическую направленность.

Для лучшего понимания процессов, происходящих в действительности, музыкальными средствами моделируются образы-символы. В музыкальном знаке (символе) связь между материальной формой и значением условна. Предмет, выступающий в роли знака, функционирует в конкретной знаковой системе, что необходимо учитывать при дешифровке музыкальной информации. Символами в музыке могут выступать как отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и динамические сочетания, так и строго дифференцированные музыкальные образы, доносимые конкретным музыкальным построением, жанр, авторский стиль.

Символы жанра и стиля наиболее ярко передают изменения, отражающиеся в музыкальной картине мира. Жанр (от лат. *genus*) является эстетической категорией, обозначающей род (вид) произведения в пределах одного искусства. Понятие жанра

многозначно, поэтому, рассматривая жанр в качестве общеэстетической категории, следует упомянуть, что он имеет свою историю. В течение длительного времени происходили постоянные пересечения с понятиями рода, вида и стиля, что стало предметом анализа некоторых теоретических изысканий Н.Ф. Копытянской, М.Р. Майеновой, И.Н. Налетовой, В.Ф. Переверзева и др.

Жанр может быть рассмотрен с позиции порождающей модели произведения, где мирно уживаются традиция и новация. История музыкального искусства складывалась таким образом, что на протяжении длительного времени в разных странах появлялись и развивались те или иные виды музыкальных произведений – музыкальные жанры с присущими им стилевыми особенностями, спецификой формообразования. Следовательно, знание природы музыкального жанра порождает насущную потребность, удовлетворение которой, является необходимым для понимания языка музыки, в частности, и языка искусства, вообще.

В музыке жанр используется в классификационном значении. В отечественной науке о музыке предпринимались попытки построения классификации жанра. Существующие жанровые типологии и классификации в музыке указывают на специфические стороны жанра. В качестве критериев жанра в отечественном музыковедении традиционно используются: конкретное жизненное предназначение; условия и средства исполнения; характер содержания и формы его воплощения.

Можно утверждать, что музыка приобретает не столько прикладные функции, входя в состав ритуального действия, исполняя функциональное значение, но в ней существует особый круг жанров, выполняющих символическую нагрузку. Обобщая музыкальный материал различных стилей, можно предположить, что за редким исключением, маршевость воплощает состояние активности, энергии, являя собой символ воинственности (походный марш), либо передает мерное движение, поступь (траурный, свадебный разновидности марша). Хорал – символ небесного мира, божественное песнопение, образ Вечности, либо олицетворение идеи Смерти, выражающий образ неотвратимого, передающий отрешенность, трагическое мироощущение, несущее траурный характер. Напротив, романс в музыке, впрочем, как и вальс – символ лирических переживаний героя. Элегия, ноктюрн, серенада представляются более удобными при показе сферы интенсивных чувств, глубоких переживаний, чем хорал и церковные песнопения (хотя в истории русской музыки был такой прецедент – с хоровыми полотнами С.В. Рахманинова, П.И. Чайковского, духовную музыку которых упрекали в чрезмерной чувственности, объявляя светской). Обобщая эмпирический

материал музыки, можно считать жанр перерастающим свое назначение и обретшим статус символа.

Категории «жанр» и «стиль» являются парными, взаимообуславливающими и предполагающими друг друга. В науке о музыке существуют специальный раздел, исследующий проблемы стиля, где присутствует своеобразный перечень определений данного феномена. Так, А.Ф. Лосев, анализируя проблемы художественного стиля, определяет его как «принцип конструирования» всего потенциала художественного произведения, который базируется на основе определенных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных. Этот подход находит развитие в культуротворческой концепции художественного стиля Ю.Б. Борева, понимающей стиль как качество определенной культуры, отличающей ее от всякой другой, как «конструктивный принцип» построения культуры, как «устремленность всех элементов к единому его художественному центру». Данный взгляд представляется убедительным, так как позволяет усмотреть связь между культурной значимостью предмета, которую он обретает и его стилистическим изменением. Получается, что стиль способствует выявлению функциональных особенностей явления культуры. Напротив, Р. Барт, рассматривая феномен письма, писал о стиле как природной «материи» писателя.

Понимание стиля как «генетического целого» (термин Е.В. Назайкинского) присутствует в работе «Основные понятия истории текста» Д.С. Лихачева, где содержится мысль о том, что произведение, его единство могут быть выражены с различной степенью интенсивности. Кроме того, Д.С. Лихачевым высказана идея о том, что произведения различно соприкасаются между собой, входя в соединения, вливаясь в состав более крупных произведений. Созвучная идея принадлежит Р. Барту, который указывал, что обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Действительно, в каждом из музыкальных текстов сохранены черты ранее существовавших культурных кодов, текстов и музыкальный символ переносится из одной эпохи в другую, взрывая их границы, вбирая в себя новые значения, что позволяет применять к музыкальному искусству термин «интертекст» (Ю. Кристева).

Необходимо упомянуть об определении музыкального стиля Е.В. Назайкинского, снимающего, по мнению автора, многие из противоречий, возникающих при обращении к этой категории. Е.В. Назайкинский определяет музыкальный стиль как отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретную генетическую общность (наследие композитора, школы, направления, эпохи, народа и т.д.) и которое позволяет непосредственно ощущать, узнавать, определять их генезис. И это

отличительное качество проявляется в совокупности всех без исключения свойств воспринимаемой музыки, объединенных в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков. Тем самым, в данном определении указывается на обязательность требования целостности (применительно к характеристике средств музыкальной выразительности), музыкальной выразенности и единства генезиса музыкальных явлений, что принципиально для разработки теории музыкального стиля. Положительно то, что Е.В. Назайкинский акцентирует наше внимание на трех существенных моментах, важных для создания теории стиля, а именно: указании на единый генезис, требование музыкальной, т.е. улавливаемой непосредственно на слух, его выразенности и указание на вовлечение в этот процесс всей совокупности свойств музыки, образующей органически целостную систему.

Несмотря на названные достоинства, более целесообразным представляется определение музыкального стиля как отличительного качества объединенных в систему характерных признаков музыкальных феноменов; как конструктивный принцип музыкальной культуры. Такое понимание приводит к увеличению диапазона употребления данного термина.

Далее в разделе работы рассматриваются вопросы стилеобразования в западно-европейской музыке, обусловленные историческими изменениями в мировоззрении людей. Небезосновательно утверждать, что стиль может быть приравнен к качеству музыкальных явлений, другими словами музыкальный стиль – это качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или воспроизводит, т.е. некоторое отличие, дающее возможность судить о генезисе. Это – сродни музыкальному «почерку» композитора – «личность, проявляющаяся в музыкальных звуках» (Е.В. Назайкинский). Специальное внимание уделяется анализу авторского стиля, ведь факты свидетельствуют, что имя автора произведения несет знаково-символическую нагрузку, указывая на определенное художественное направление, метод, стиль.

В параграфе 3 «Символотворчество в музыкальной практике» утверждается, что для лучшего понимания процессов, происходящих в действительности, музыкальными средствами моделируются образы–символы. В музыкальном знаке (символе) связь между материальной формой и значением условна. Символами в музыке могут выступать как отдельные звуки, их мелодические, гармонические, тембровые и динамические сочетания, так и строго дифференцированные музыкальные образы, доносящиеся конкретным музыкальным построением, жанр, авторский стиль. Предмет,

выступающий в роли знака, функционирует в конкретной знаковой системе, что необходимо учитывать при дешифровке музыкальной информации.

В данном разделе работы выявляется специфика музыкального творчества, рассматривается модель передачи музыкальной информации «композитор-исполнитель-слушатель», обобщаются основные проблемы, связанные с бытием и функционированием художественного знака и символа в искусстве, рассмотренные мыслителями от античности до настоящего времени.

Выявление особенности процесса превращения музыкального образа в символ, потребовало обобщения обширного эмпирического материала. Для этого предлагается ввести следующую модель символизации: «звук – знак – образ – символ», где звук приобретает значение символа, а символ в свою очередь, оформляется в звуке. Утверждается, что образ-символ возникает благодаря наличию противоречия (конфликта) между знакообразованиями, его составляющими.

В заключении раздела, автор рассматривает знаковую ситуацию в музыке, выделяя трех ее участников, взяв за основу схему: субъект, объект и знак, где важнейшей составляющей является субъект-интерпретатор.

В главе 3 **«Аксиологический аспект языка музыки»** музыкальные феномены определяются как ценность особого рода, при этом утверждается, что аксиологический подход применим ко всем сферам культуры, частью которой является музыкальная культура. Бытие музыки определяется как ценность особого рода, выявляются особенности трансляции ценностей различного уровня посредством языка музыки.

В параграфе 1 **«Язык музыки в свете аксиологии»** музыка рассматривается в контексте культурно-исторической реальности, применяется аксиологический подход к музыкальным феноменам, доказывается, что аксиология – это реальная жизнь музыки, анализируется символизация в музыке – процесс наделяния переносным значением музыкальных феноменов.

Музыке принадлежит особая роль в формировании и выражении ценностного отношения человека к миру, она способствует созиданию общечеловеческих ценностей. Все существующее многообразие ценностей поддается классификации по различным основаниям. Иерархию ценностей индивид выстраивает самостоятельно, соотносясь с общественными установками.

Ценность как универсальная категория творчества «пронизывает» процесс символизации в музыке, под которым понимается процесс наделяния переносным значением музыкальных феноменов. На всех уровнях бытия функционируют ценности,

являющиеся к тому же неравнозначными, и музыка передает их в динамике посредством развитого языка, где реализуются принцип иерархизма.

В разделе обстоятельно анализируется феномен русской музыки с позиции выражения отечественного менталитета, этноса. Отечественная музыка всегда отличалась тем, что сочетала эмоциональность с высокой этической направленностью. Выражением духа русской музыки является устремленность ее к нравственному началу, проявляющаяся более всего в тяготении к «колокольности» (термин Б.В. Асафьева), более того, тембр колокола приобрел значение музыкального символа России (колокол используется в качестве национального символа и для русского человека издавна был голосом Родины).

Бытие музыки представляет собой ценность особого рода, это полиязыковая реальность, где находят распространение знаковые системы разных видов искусства. Мир ценностей получает выражение в музыкальных звуках, системе их отношений. Ценности в музыке взаимообуславливают друг друга, они индивидуализированы и общезначимы, историчны и внеисторичны, региональны и глобальны, к ним применим диалектический подход, позволяющий сформировать о них развитое представление.

В заключение параграфа делается вывод о том, что в языке музыки индивидуальное и социальное объединены в наибольшей мере, чем в других видах искусства.

В параграфе 2 «Язык музыки и эмоция» выявляется отличительная черта музыки как вида искусства - выражение (изображение) человеческих эмоций и мыслей в виде звуковых образований. Утверждается, что эмоция, основным свойством которой является крайне развитая информативность, может выступать в качестве «материала» музыкального искусства.

Бытие музыки – это звучащая реальность, так как музыка - искусство, оперирующее звуками, то есть существующее лишь в звучании (музыка является только тогда таковой, когда «звучит, когда слышима»). Музыкальный образ – вершина музыкального творчества – является средством выражения многогранного внутреннего мира человека. Он отражает явления, предметы, процессы объективной реальности и доносит эстетическую информацию посредством развитой языковой системы.

В процессе анализа бытия музыки выявлено наличие особенностей соотношения эмоционального и рационального начала в системе языка музыки, что предположительно зависит от характера музыкального мышления, определяется историчностью жанра и стиля, все это обусловило выбор соответствующего вышеназванной проблематике эмпирического материала музыкального искусства. В ходе исследования рассматривались

такие жанры, как хорал, сарабанда, траурный марш и т.п., где философская проблематика передает отношение человека к Смерти, Вечности, что реализуется в символическом многообразии музыкальных образов, ведь именно отношение человека к смерти является показателем уровня его культурного развития. Поэтому данный параграф затрагивает вопросы генезиса жанра траурного марша и особенности его соотнесения с идеями философской танатологии. Особый интерес в этой части работы представляет воплощение темы Судьбы, нравственного поиска, проблемы решения образов свободы и необходимости, страха, любви и ненависти в языке музыки.

Язык музыки представляется автору единством рационального и иррационального. Следует отметить, что музыкальное искусство не только эмоционально насыщено, но также является рациональным освоением действительности в виде особой знаковой системы

В параграфе 3 «Символический мир музыки как ценность особого рода» рассматривается процесс наделения символическим значением музыкальных феноменов, что потребовало обращения к различным знаковым образованиям, используемым музыкальным искусством: единичным знакам, сложным знаковым образованиям и символам.

Центральным вопросом данного раздела выступает процесс символотворчества в музыке, рассмотренный на примере композиций И.С. Баха, по-преимуществу, его полифонической музыки. И.С. Бах, по мнению автора, является наиболее философичным среди музыкантов, и его музыка, понимаемая как определенный способ отношения человека к миру, представляющая собой символотворчество, в процессе которого звуки обретают статус музыкальных, выражает дух самой философии. К тому же, баховское творчество показательно как пример выражения высших духовных ценностей (Истина, Добро и Красота) специфическими средствами языка музыки и позволяет рассматривать соответствие музыкальной реальности барокко теоцентричной картине мира. Логичным представляется использование баховских композиций, где в символических образах идея прекрасного получила наиболее яркое воплощение, для изучения особенностей распространенного в ту эпоху принципа теоцентризма (с музыкой Баха вполне соотносимы слова М. Лютера о том, что теология и музыка были тесно связаны).

Одним из центральных вопросов данного раздела исследования становится вопрос перевода информации с одного уровня языковой системы на другой, так как в музыкальном творчестве используются различные языковые системы, а также предпринимается попытка произвести типологию знака и музыкального символа.

Музыкальный символ рассматривается как универсальная категория музыкального творчества, утверждается, что он «пронизывает» всю музыкальную систему, функционируя на всех уровнях ее организации. В музыке существует символика, реализуемой на двух уровнях: общечеловеческом и индивидуальном. Символ в музыке может быть представлен в виде символов выражения и изображения, дополняющих друг друга.

К **символам выражения** можно отнести: символическое отображение внутреннего мира человека (человеческого сознания), в свою очередь условно разграничивающиеся на эмоциональную и рациональную символику. Эмоциональную сторону музыки раскрывает так называемая психологическая символика, включающая символы эмоций, чувств, ощущений и переживаний. Рационально-логическую сторону музыки помогает постичь комплекс так называемых философских, этических, эстетических символов.

К **символам изображения** можно отнести знаковые образования, отражающие предметы и явления окружающего мира – **символы природы** (стихий Земли, Воды, Воздуха и Огня; животного и растительного мира), **символы**, передающие особенности внешнего (реального) **мира человека** (особенности внешнего облика: интонация, жесты, походка, мимика), а также **символы мира, созданного человеком** (сфера человеческой деятельности, мир искусства).

Символ в музыке может быть разграничен на следующие классы:

- многие символы выражаются в языковой форме, и поэтому можно выделить **символы естественных и искусственных языков**;
- по способу отражения действительности музыкальные символы бывают **изобразительные** (символы подражания качествам, свойствам явлений и предметов, символы кодирования внешней формы, перспективы, пространства, глубины) и **выразительные** (комплекс «психологических символов»: символы переживаний, эмоций, чувств, ощущений, настроений);
- любые знаки – результат интеллектуальной деятельности человека, но в их происхождении может преобладать та или иная сфера психики, поэтому символы в музыке разделяются на **интеллигибельные** (умозрительные) и **сенсительные** (воспринимаемые чувством). Нередко возникают трудности при их различении в связи с целостностью процесса познания;
- **рационально-логические** (символы абстрактных понятий, явлений, философских категорий) и **эмоциональные** (символы чувств, переживаний);
- **реальные и ирреальные** (фантастические существа, вещи, события).

Применяя типологию знака Ю. Борева к искусству музыки, предлагается различать следующие **типы музыкальных символов** (по характеру и цели функционирования):

- символы принадлежности к культуре, подчеркивающие искусственное происхождение произведения;
- символы эпохи, позволяющие передать колорит конкретной исторической эпохи, направления, стиля;
- символы национальной характерности, функция которых - донести информацию о национальной традиции;
- символы рецепционного ожидания – т.е. настройки слушателя на восприятие музыки, информацию о характере, содержании произведения (здесь показательна роль прелюдии в “малом цикле”, включающем прелюдию и фугу И.С. Баха);
- функциональные символы – предупреждающие о назначении произведения (ритм служит функциональным знаком, когда характер музыки соответствует ее назначению), регулирующие поведение людей (например, Государственный гимн слушают стоя).

В Заключении подводятся основные итоги проведенного исследования и намечаются перспективы дальнейшей разработки темы в рамках поставленной проблемы.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях:

Статьи, опубликованные в ведущих журналах, определенных ВАК

1. Лазутина, Т.В. Символотворчество в музыке И.С. Баха / Т.В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. № 300 (1) июль. – Томск: ТГУ, 2007. - С.55-61. (0,8 п.л.).
2. Лазутина, Т.В. Язык музыки в онтологическом аспекте / Т.В. Лазутина // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. № 5 / 2 (55). - Самара, 2007, С.15-23. (0,9 п.л.).
3. Лазутина, Т.В. Колокольность как выражение национального самосознания в русской музыке / Т.В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. №. 306 (1) сентябрь. - Томск: ТГУ, 2008. - С.55-61. (0,5п.л.).
4. Лазутина, Т.В. Жест в языке музыки / Т.В. Лазутина // Вестник Тамбовского государственного университета им. Г.Р.Державина. Серия: Гуманитарные науки. Выпуск 2 (70). - Тамбов, 2009. С. 91-93. (0,5п.л.).

5. Лазутина, Т.В. Мир ценностей в музыке / Т.В. Лазутина // Вестник БГУ. Серия: Философия. Социология. Политология. Культурология. Вып.6 а. – Улан-Удэ, 2009. – С. 256-258. (0,5п.л.).
6. Лазутина, Т.В. Специфика языка музыки / Т.В. Лазутина // Омский научный вестник. № 3 (78). – Омск: ОГТУ, 2009. – С. 110-113. (0,5 п.л.).
7. Лазутина, Т.В. Символичность музыкального жанра / Т.В. Лазутина // Вестник Томского государственного университета. №324 июль.– Томск: ТГУ, 2009. С.123-126. (0,5п.л.).
8. Лазутина, Т.В. К вопросу генезиса языка музыки / Т.В. Лазутина // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. № 3 (4). – Вятка: Изд-во ВятГГУ, 2009. С. 93-97. (0,5 п.л.)
9. Лазутина, Т.В. Философия музыки: музыкальная картина мира и ее соответствие реальности / Т.В. Лазутина // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. Т. 7. Вып. № 3.– Новосибирск: Изд-во НГУ, 2009. С.34-37. (0,5 п.л.)

Монографии:

1. Лазутина, Т.В. Символичность музыки: монография / Т.В. Лазутина. - Екатеринбург: Изд-во Банк культурной информации, 2005. – 124 с. (7,21 п.л.).
2. Лазутина, Т.В. Язык музыки: монография / Т.В. Лазутина. - Екатеринбург: Изд-во Банк культурной информации, 2008. - 192 с. (12,12 п.л.).

Другие научные публикации:

1. Лазутина, Т.В. Символы в музыке / Т.В. Лазутина // Философия и будущее цивилизации. Тезисы докладов и выступлений Четвертого Российского философского конгресса. – Москва, 2005, С. 329-330. (0,16 п.л.).
2. Лазутина, Т.В. Символика в искусстве музыки / Т.В. Лазутина // Деятельностное понимание культуры как вида человеческого бытия. Материалы Третьей Международной научной конференции 8-9 декабря 2005 г. - Нижневартовск, 2005, С. 312-314. (0,24 п.л.).
3. Лазутина, Т.В. Аксиологический аспект бытия музыкальных феноменов / Т.В. Лазутина // Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Тюмень, 2005, С. 322-325. (0,32 п.л.).
4. Лазутина, Т.В. Духовные ценности в современной России / Т.В. Лазутина // Общее в судьбах и традициях народов Сибири. Материалы Круглого стола 10 ноября 2005 г. - Тюмень, 2005, С.126-129. (0,32 п.л.).
5. Лазутина, Т.В. Бытие музыки: аксиологический аспект / Т.В. Лазутина // Машины. Люди. Ценности. Материалы Международной междисциплинарной научной

- конференции, посвященной 85-летию со дня рождения проф. С.М. Шалютина 20-21 апреля 2006 г. - Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2006, С.129-130. (0,32 п.л.).
6. Лазутина, Т.В. Проблемы и перспективы современной философии / Т.В. Лазутина // Человек и мир. Социально-гуманитарные исследования: наука в современном обществе. Материалы Всероссийской научной конференции. - Тюмень: ИПЦ «Экспресс», 2006, С.61-64. (0,4 п.л.).
7. Лазутина, Т.В. Искусство хореографии: язык танца в свете аксиологии / Т.В. Лазутина // Ценности и оценки: проблемы философии и науки. Сборник научных статей Всероссийской научной конференции. - Смоленск: Универсум, 2006, С. 65-66. (0,18 п.л.).
8. Лазутина, Т.В. Возвышенное в музыкальном творчестве / Т.В. Лазутина // Художественная культура Тюменской области. Материалы научно-практической конференции 13-14 апреля 2006.- Тюмень: РИЦ ТГИИК, 2006, С. 55-57. (0,18 п.л.).
9. Лазутина, Т.В. Звук как феномен музыкального искусства / Т.В. Лазутина // Труды 2-го Международного форума (7-й Международной конференции) молодых ученых и студентов). Гуманитарные науки. Ч. 32-35. Философия. Социология. Политология. Международные отношения. - Самара: Самар.гос.техн. ун-т, 2006, С. 33-36. (0,18 п.л.).
10. Лазутина, Т.В. Аксиологический аспект музыкальной практики / Т.В. Лазутина // Универсалии культуры. Материалы Всероссийской научной конференции 19-20 декабря 2006. - Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 2006, С. 242-247. (0,4 п.л.).
11. Лазутина, Т.В. Прекрасное в музыкальном творчестве / Т.В. Лазутина // Сборник научных трудов сотрудников и преподавателей Технологического института. Вып. 1. - Тюмень: Изд-во Вектор Бук, 2006, С.118-121. (0,4 п.л.).
12. Лазутина, Т.В. Философия искусства: музыкальные эмоции как ценность / Т.В. Лазутина // Наука. Технологии. Инновации. Материалы Всероссийской научной конференции молодых ученых в 7-ми частях. Часть 6. - Новосибирск: Изд-во НГТУ, 2006, С. 121-122. (0,18 п.л.).
13. Лазутина, Т.В. Онтологический аспект музыки / Т.В. Лазутина // Культурогенез и проблемы актуализации культурного наследия народов Тюменской области. Материалы научно-практической конференции 20 апреля 2007 года в 2-х частях. Часть 1. - Тюмень: РИЦ ТГАКИ, 2007, С. 95-97. (0,18 п.л.).
14. Лазутина, Т.В. Язык музыки в свете онтологии / Т.В. Лазутина // Нефть и газ Западной Сибири. Материалы всероссийской научно-технической конференции 16-17 октября 2007. Т. 3. - Тюмень: Изд-во ТюмГНГУ, 2007, С. 133-136. (0,18 п.л.).
15. Лазутина, Т.В. Музыка и моральные ценности / Т.В. Лазутина // Этика, мораль, нравственность: Россия и современный мир. 40-летию этико-философской школы

Тюмени. Материалы Всероссийского симпозиума 26-27 октября 2006. - Тюмень: РИЦ ТГИИК, 2006, С. 74 -76. (0,3 п.л.).

16. Лазутина, Т.В. Библейская символика в музыке И.С.Баха / Т.В. Лазутина // Межконфессиональные отношения на рубеже тысячелетий. Материалы международной научно-практической конференции 14-15 июня 2007. - Улан-Удэ: Изд-во Бурятского госуниверситета, 2007, С. 229-235. (0,8 п.л.).

17. Лазутина, Т.В. Музыкальная онтология: к вопросу о картине мира / Т.В. Лазутина // Третьи Лойфмановские чтения (к 80-летию И.Я. Лойфмана): Образы науки в культуре на рубеже тысячелетий. Материалы Всероссийской научной конференции 17-18 дек. 2007 г. - Екатеринбург, С. 229-234. (0,2 п.л.).

18. Лазутина, Т.В. Бытие музыки: социологический аспект / Т.В. Лазутина // Актуальные проблемы социальной философии. Сборник статей Третьей Всероссийской научно-практической конференции 23-24 октября 2007, Вып.5. - Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2007, С. 71-74. (0,46 п.л.).

19. Лазутина, Т.В. Ценностно-мировоззренческие установки в музыке / Т.В. Лазутина // Духовно-нравственные чтения в образовательном пространстве России» (7 Рождественские образовательные чтения). Материалы всероссийской научно-практической конференции 5-6 февраля. - Тюмень: Изд-во ТюмГНГУ, 2008, С. 337-342. (0,2 п.л.).

20. Лазутина, Т.В. Музыка и эмоции / Т.В. Лазутина // Истина и благо (Селивановские чтения): материалы всероссийской научной конференции 23 мая 2008 г. – РИЦ ТГАКИ: Тюмень, 2008, С.117-120. (0,2 п.л.).

21. Лазутина, Т.В. Символические концепции искусства / Т.В. Лазутина // Русский мир в духовном сознании народов России. Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2008, С.98-104. (0,8 п.л.).

22. Лазутина, Т.В. Духовные трансформации в музыкальной культуре / Т.В. Лазутина // Материалы Международной научно-практической конференции №Гуманитарные стратегии российских трансформаций. Т.1.- Тюмень: Изд-во ТюмГНГУ, 2008, С. 85-88. (0,18 п.л.).

23. Лазутина, Т.В. Мир ценностей в музыкальной культуре / Т.В. Лазутина // Кризис: гуманитарные стратегии преодоления. Материалы Международной научно-практической конференции молодых ученых. - Тюмень: Изд-во ТюмГНГУ, 2009, С. 134-138. (0,16 п.л.).

24. Лазутина, Т.В. К вопросу о музыкальной танатологии / Т.В. Лазутина // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. № 1 январь. – Курск, 2009, С. 84-86. (0,3 п.л.).

25. Лазутина, Т.В. Системный анализ языка музыки / Т.В. Лазутина // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. № 1 январь. – Курск, 2009, С. 86-87. (0,2 п.л.).
26. Лазутина, Т.В. Философские проблемы языка музыки / Т.В. Лазутина // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. № 2 февраль. – Курск, 2009, С. 94-95. (0,2 п.л.).
27. Лазутина, Т.В. Мир эмоций в музыке / Т.В. Лазутина № 2 февраль. – Курск, 2009, С. 95-97. (0,3 п.л.).